

---

# L'étrangement selon Pinocchio

Guillaume Le Blanc

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/essais/2157>

DOI : 10.4000/essais.2157

ISSN : 2276-0970

**Éditeur**

École doctorale Montaigne Humanités

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2013

Pagination : 97-106

ISBN : 978-2-9544269-1-4

ISSN : 2417-4211

**Référence électronique**

Guillaume Le Blanc, « L'étrangement selon Pinocchio », *Essais* [En ligne], Hors-série 1 | 2013, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 12 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/2157> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.2157>

---

Essais

# L'étrangement selon Pinocchio

Guillaume Le Blanc

Sans doute faut-il pour comprendre le sens et la portée de l'étrangement s'empresse d'en convoquer les figures de l'intérieur de deux relations ouvertes par Ginzburg entre narration et document et entre les cultures. Assurément, une partie significative de l'œuvre de Ginzburg se déploie dans ce double espace théorique, lui assurant, par-delà la variété confondante et l'érudite mise en variation, une cohérence indéniable. Encore faut-il s'empresse d'articuler ces deux versants plutôt que de les éloigner démesurément. Les échanges entre histoire, anthropologie et littérature, réclamés par Ginzburg n'ont de sens que s'ils permettent de revisiter les liens entre culture savante et culture populaire et s'ils offrent, par des formes d'éclats soudains, des percées inattendues vers « les voix de l'autre »<sup>1</sup>. Le document, en effet, texte historique ou littéraire, n'est jamais refermé sur lui-même mais s'expérimente comme une variation sur un « dehors » qui en règle le cours sans jamais en détruire la spécificité. Les filiations savantes reconstituées par Ginzburg, qui s'offrent comme autant de mises en tension des relations entre narration et documentation, doivent être ainsi subordonnées, de l'aveu même de Ginzburg, à « une question qui intéresse tout le monde : la coexistence et le choc entre cultures »<sup>2</sup>. Ainsi, par un subtil jeu de miroir, le rapport du populaire et du savant, objet majeur de l'investigation de Ginzburg depuis son travail sur Menocchio dans *Le fromage et les vers*, se trouve-t-il ressaisi à l'intérieur même de la méthode de travail de Ginzburg. Ce préambule me semble indispensable pour ne pas d'emblée réduire la portée de l'étrangement à un simple artefact littéraire ou narratif mais pour l'envisager plus largement également comme un ressort pratique, quelque chose comme un opérateur pratique de déprise. C'est dans cette direction que je voudrais aller.

---

1 Carlo Ginzburg, *Rapports de force*, Paris, Gallimard/Seuil, 2003 pour la traduction française, chapitre « Les voix de l'autre », p. 71-86.

2 *Ibid.*, Introduction, p. 14.

## Fonction de l'étrangement, estrangement et fiction

Il existe plusieurs usages de l'étrangement chez Carlo Ginzburg dont le jeu réglé des variations forme la rémanence d'un problème : celui des rapports entre le proche et le lointain, envisagé comme un cas d'espère d'une relation entre les vies. Dans un essai publié en 1998 sous le titre « Straniamento », repris en français sous le terme « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire »<sup>3</sup>, Carlo Ginzburg s'attache à rendre compte d'une mécanique littéraire, à révéler quelque chose comme un procédé de fabrication du texte littéraire. Ce procédé, « l'étrangement », dont Ginzburg va s'employer à en révéler l'extension, est appréhendé à l'occasion d'une lettre écrite par le formaliste russe Viktor Chklovski de 1922 adressée à Roman Jakobson dans laquelle deux éléments sont posés en vis-à-vis. D'une part, le quotidien est assigné à une logique d'automatisation qui tend à transformer les gestes ordinaires en habitudes et les habitudes en automatismes : ce procédé émousse les perceptions, les inféode à une logique qui leur fait perdre leur vivacité. D'autre part, et par contraste, l'art a pour tâche de défaire cette logique en revenant à ce degré zéro où la sensation n'est pas encore capturée l'habitude. L'art fonctionne à rebours de l'automatisation. Il est une machine à remonter le temps grâce à laquelle une chose pourra être à nouveau vue pour la première fois. Deux moyens s'offrent à l'art pour parvenir à un tel résultat : l'étrangement et la complication des formes. S'attachant à l'étrangement et laissant de côté le thème artistique de la complication des formes, Carlo Ginzburg s'emploie dès lors à démultiplier les exemples littéraires d'étrangement afin de faire apparaître la consistance d'un problème diffractée dans des scènes d'exposition différentes. Il situe cependant sa propre analyse à l'intérieur de la référence à Tolstoï abondamment commentée par Chklovski, et plus particulièrement au récit *Kholstomer* dans lequel les événements sont racontés à partir d'un narrateur qui est un cheval, assurant dès lors une distance irréductible aux êtres humains qui se trouve être précisément l'objet du récit. Il est important pour notre propos que le récit qui ouvre l'étrangement soit formulé par un cheval à propos des hommes. Car si l'étrangement se définit comme une manière de voir les choses à neuf, il est remarquable que cette façon de voir implique une interrogation sur le style d'apparition de la vie humaine, sur ce qui en fixe les contours, la définition. Voir les hommes depuis le point de vue du cheval est l'une des fonctions les plus déconcertantes de l'étrangement et c'est elle que je voudrais analyser à partir d'un autre procédé développé par Carlo Collodi dans son *Pinocchio* où le monde humain est réfracté cette fois-ci non plus depuis le point de vue de l'animal, un cheval, mais du point de vue de l'objet, une marionnette, qui se voit doté d'un pouvoir d'animation propre qui en

3 Carlo Ginzburg, « L'Estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À Distance*. Neuf essais sur le point de vue en histoire (1998), Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36.

fait à la fois un double de l'être humain, une image, mais dans le même temps, une altérité, un point de vue inassignable que la littérature cherche à approcher. Dans le récit de Tolstoï, l'usage du cheval vient questionner la définition que les hommes ont du cheval : aucun usager du cheval, le cavalier qui le monte, le vétérinaire qui le soigne, le cocher, n'est habilité à proposer une définition satisfaisante du cheval. Par un phénomène propre à l'étrangement (sur lequel nous aurons à revenir), l'inexactitude de la définition que l'homme propose du cheval permet d'interroger en retour l'être humain lui-même en tant que pôle de référence. L'étrangement de Tolstoï provient du fait, comme le signale Carlo Ginzburg, que « Tolstoï voit les conventions et les institutions humaines avec les yeux d'un cheval ou d'un enfant », tout comme Montesquieu, en un sens, avait déjà vu les mœurs parisiennes avec les yeux de Persans. De ce fait, c'est toute la solidité de la forme humaine qui en vient dès lors et comme inexorablement à s'effriter. Les hommes sont en effet mis au rouet de leur pulsion de propriété qui vise à s'accaparer toutes choses, y compris les animaux, et plus généralement de tous leurs artifices compris comme autant de choses qui ne vont pas de soi eu égard à une hypothétique nature. L'étrangement apparaît dès lors comme une méthode de défamiliarisation dont l'enjeu est bien, à travers la possibilité de percevoir à neuf, une interrogation sur l'évidence humaine.

Dès lors, Carlo Ginzburg entreprend de relier l'usage explicite de l'étrangement tel que défini par Chklovski à des usages implicites qui l'ont précédé et en ont assuré une sorte de préhistoire. Les références sont très variées et, si elles semblent toutes reliées entre elles par une certaine relation à Tolstoï et au stoïcisme, elles assument en réalité une rémanence du problème de l'étrangement bien avant que le terme n'apparaisse. En ce sens, la préhistoire d'un procédé littéraire est déjà l'histoire de ce procédé littéraire. Elle établit des scènes répondant à des fonctions distinctes. Parmi elles, et de manière non exhaustive (je laisse de côté la référence à Proust en particulier), il existe trois vignettes d'allure stoïcienne qui m'intéressent plus particulièrement car elles renvoient à trois configurations différentes. Ces trois vignettes sont respectivement des passages du stoïcisme impérial de Marc-Aurèle, des textes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle et des essais des moralistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, étendus jusqu'aux contes de Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont bien trois paysages que propose Ginzburg, trois configurations de discours reliées entre elles par un fil stoïcien largement découvert depuis la première nappe de discours, rapportée à Marc-Aurèle. Si, dans ses *Pensées*, le problème majeur est celui de l'examen de soi, formulé, il faut le noter, par un empereur, les textes espagnols s'attachent à mettre en scène les protestations des indigènes contre l'impérialisme européen dans le contexte de la conquête espagnole du Nouveau Monde, alors que les Moralistes français, La Bruyère et par extension Voltaire, envisagent les effets mortifères de la pauvreté sur les hommes. Trois scènes distinctes donc évoquant trois problèmes majeurs, l'examen de soi, l'illégitimité du pouvoir colonial, le scandale de la pauvreté.

Trois scènes au sens où Rancière définit la scène comme la description d'une situation comme telle porteuse d'une emblématisation et ouverte sur d'autres scènes<sup>4</sup>. Ces trois scènes n'ont en apparence rien de commun. Leurs contextes historiques et culturels sont distincts. En réalité, nous avons bien là trois usages de l'étrangement qui sont trois modalités de déprise : se déprendre de ses passions/se déprendre de l'emprise illégitime des autres/se déprendre de l'hypocrisie sociale. Je convoque volontairement la référence à la déprise car elle me permet de privilégier un aspect inattendu de l'usage de l'étrangement chez Ginzburg, à savoir la possibilité d'une transformation de soi par la technique littéraire de l'étrangement, envisagée dès lors comme une « etho-poétique » au sens de Foucault, une manière de se changer dans l'acte même de produire un discours. Si, à coup sûr, la confrontation d'une fonction d'étrangement de la parhèsia avec la fonction parhésiastique de l'étrangement lui-même serait un joli programme de travail, je souhaiterais seulement aborder cette question de l'intérieur de nos trois vignettes.

### Trois vignettes

La première vignette présente un tableau convenu du stoïcisme. On y voit Marc-Aurèle, empereur romain, s'intéresser à ses représentations et proposer un exercice de renoncement aux représentations liées à des passions plutôt qu'à l'exercice de la vertu. L'heure est grave car il s'agit pour y parvenir de songer à la mort afin de mieux circonscrire le type de représentation qui parvient à l'esprit. L'enjeu est clairement éthique : au lieu de se laisser agiter par ses propres passions, il faut se recentrer sur un exercice de la vertu, seul à même d'engendrer une tranquillité de l'âme. Pour y parvenir, Marc-Aurèle propose un étrange jeu avec des marionnettes. Avec elles, nous sommes presque aux portes de Pinocchio mais les marionnettes sont ici plusieurs, chacune incarne une passion tumultueuse, et elles sont appréhendées depuis le point de vue du marionnettiste qui en assure la mobilité. En fait, les marionnettes sont mues par des fils qui sont mobilisées par le marionnettiste tout comme les passions sont mues par des représentations qui peuvent opérer comme des temporisateurs ou, au contraire, comme des fantasmes qui démultiplient les passions. Surprenant est le fait que l'image des marionnettes suggère une maîtrise du marionnettiste, seule habileté à tirer les fils alors que le remède aux passions développé par Marc-Aurèle suggère de couper les fils qui relient le marionnettiste aux marionnettes. Ainsi il ne s'agit pas seulement de ne pas se laisser emporter par de mauvaises représentations mais bien d'annuler toutes les représentations qui induisent le jeu des passions. Là prend sens l'injonction de Marc-Aurèle : « défais-toi des représentations »<sup>5</sup>

---

4 Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Paris, Bayard, 2012, p. 123.

5 Cité par Carlo Ginzburg, *À distance*, Paris, Gallimard, 2001 pour la traduction française, p. 19.

qui correspond à la première fonction de l'étrangement : susciter dans le quotidien lui-même, la brisure du désordre passionnel, de la fausse animation des passions, pour introduction à la vraie animation de l'esprit rapportée à la vertu. Marc-Aurèle fait se rejoindre déprise, conversion à soi étrangement. En faisant porter la critique sur la représentation induite de la passion, il vise à une transformation active des rapports à soi que la référence stoïcienne à un « souci de soi » permet de circonscrire.

La seconde vignette reprend le trope stoïcien mais pour le déplacer considérablement. Si le point de départ est la fausse édition des *Pensées* de Marc-Aurèle telle qu'elle fut imaginée par le moine franciscain espagnol Antonio de Guevara au XVI<sup>e</sup> siècle, le vrai motif se trouve en réalité ailleurs, dans la conquête du Nouveau Monde par les Espagnols. Antonio de Guevara articule aux pensées supposées de l'empereur une harangue destinée à faire postérité, adressée par Mileno, un paysan de la région du Danube à l'empereur Marc-Aurèle et aux sénateurs romains. Ce geste d'insoumission du petit face au grand fera fortune. S'il est à l'origine du thème du paysan du Danube, il peut tout aussi bien être transporté dans le contexte de l'invasion de l'Amérique indienne par les Espagnols. La harangue de Mileno imaginée par Guevara, portée à voix haute devant l'empereur romain, articule plusieurs thèmes. Mileno y défend le droit de ne pas être gouverné et récuse, du même coup, l'emprise illégitime du Sénat romain sur des terres appartenant à des soi-disant sauvages. De ce fait, Mileno récuse également l'appellation de « sauvage » que le gouvernement romain manipule pour mieux asseoir sa domination. Mais ce n'est pas tout. La harangue de Mileno qui se situe du point de vue des esclaves est aussitôt mise en rapport à l'appréciation des esclaves par Marc-Aurèle. La description de Mileno par Antonio de Guevara qui en accentue les traits physiques désobligeants est assortie d'une remarque de Marc-Aurèle contestant ses traits humains : « Quand je le vis entrer dans la salle du sénat, je pensais que c'était quelque animal de forme humaine »<sup>6</sup>. Alors que le texte stoïcien propose une hiérarchie entre des formes de vie humaines, le décalque fictif espagnol du texte stoïcien aboutit à une contestation de la forme humaine telle qu'elle est portée par celui-là même qui récuse le gouvernement impérial. Ainsi la critique des puissants par les petits se double d'une contestation par les puissants de la configuration humaine des petits qui peut prendre la forme d'un jugement soudain du style : mais quoi, sont-ils des hommes ? La fonction de l'étrangement est dès lors d'articuler la contestation du gouvernement par les petits avec un point de vue qui se donne précisément comme non-humain, celui des esclaves, plus proche de l'animalité que de l'humanité, mais qui autorise en retour, par cette distance même une contestation de la norme d'humanité portée par les plus grands.

6 *Ibid.*, p. 24.

La troisième vignette amplifie cette mécanique de l'étrangement, mais de l'intérieur d'une scène sociale désormais explicite. Transposant la scène interculturelle des indigènes brésiliens dans le texte de Montaigne « Des cannibales », aboutissant à une défiance à l'égard de l'ordre politique, social et économique français du côté des moralistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, Carlo Ginzburg approfondit l'une des vertus de l'étrangement qui est, ainsi qu'il l'indique à propos de Montaigne, de construire une interrogation parcourant le spectre qui va de la communauté humaine dans son ensemble jusqu'aux plus infimes détails de la vie quotidienne. La force de l'étrangement tient dès lors à la possibilité fictionnelle d'animaliser des activités humaines pour mieux en faire ressortir le caractère non humain. Commentant un texte des *Caractères* de La Bruyère, Ginzburg met en avant le contraste entre une activité décrite comme proprement animale et l'attribution finale, part surprise, de cette activité à des êtres humains. D'un côté, des animaux fouillent la terre avec opiniâtreté dans la campagne. De l'autre ils ont finalement une « face humaine ». En fait, ce qui est décrit comme animal, la rude tâche de semer, récolter, s'avère profondément humain. Et ceci à quatre titres : 1. D'abord l'animal apparent vaut finalement comme un homme : l'analogie n'est pas encore une identité : « les animaux farouches » ont « comme une voix articulée ». 2. Ensuite ils ne sont pas encore pleinement humains mais quand ils se lèvent ils présentent une « face humaine ». 3. C'est seulement alors que le texte rectifie l'impression par une définition : « et en effet ils sont des hommes ». 4. Et cette définition circule dans une politique de reconnaissance : ces hommes sont des hommes qui épargnent aux autres hommes la peine de semer et pour cette raison ils doivent être encore plus reconnus comme hommes. L'écriture du texte nous permet de nous faire aller du plus éloigné de l'homme au plus pleinement humain selon une progression qui va de l'indistinction à la terre (les paysans sont courbés et on ne les voit pas) jusqu'à la circulation matérielle des marchandises en passant par la voix (premier indice du caractère humain de ces apparents animaux) et par le visage (second indice), selon un mouvement qui va de la courbure à la droiture, redressement qui s'impose physiquement mais qui vaut aussi symboliquement : car ces hommes, abîmés par le travail, sont bien en réalité des hommes. La critique sociale est implicite dans le texte : si les paysans vivent comme des animaux, c'est qu'ils ne sont pas considérés vraiment, du fait de leur travail, comme des hommes. Mais cette critique sociale est également anthropologique : que sont donc les hommes pour faire vivre certains d'entre eux comme des animaux ? Et cet argument n'est plus seulement quantitatif : je vous montre un certain nombre d'hommes qui... vivent comme des animaux, il devient, par une sorte de passage à la limite rendu possible par le procédé de l'étrangement, qualitatif car il engage bien une définition générique de l'être humain qui situe à la marge, au point de les rendre invisibles, inexistantes, un certain nombre de sujets qui peuvent dès lors être indifféremment compris comme des « animaux » ou des « sauvages »



(Voltaire). « Animaux » et « sauvages » sont dès lors des qualifications qui, grâce au procédé narratif qui les convoquent, destituent l'évidence de la définition de l'homme pour en faire ressortir tous les jeux d'exclusion sociaux.

## L'étrangement de Pinocchio

Carlo Ginzburg, propose de placer, en exergue de l'ensemble de ses textes sur la distance et l'étrangement, une question adressée par Gepette à Pinocchio située dans le chapitre III du livre de Collodi : « Occhiacci di legno, perché mi guardate ? », « yeux de bois, pourquoi me regardes-tu ? » L'expression, « yeux de bois », est suffisamment importante pour être choisie par Ginzburg comme titre de l'édition originale en italien<sup>7</sup>. Que signifie cette phrase dans le roman de Collodi ? Nous sommes peu après que le Père La Cerise, menuisier, ayant trouvé dans son atelier un morceau de bois et l'ayant commencé à travailler dans le but de le transformer en pied de table, s'évanouit lorsqu'il entendit ce dernier dire « Aïe » au point qu'il se décida à donner ce morceau de bois à Gepette pour qu'il puisse en faire un pantin afin de faire des spectacles itinérants et pouvoir en vivre. Dans la scène qui nous intéresse, il faut remarquer que ce n'est qu'après avoir donné le nom de Pinocchio au futur pantin que Gepette commence à le fabriquer et lui fait en particulier des yeux qui, à son grand étonnement, se mettent à remuer et à le regarder. C'est alors qu'a lieu l'interrogation de Gepette : « Yeux de bois, pourquoi me regardes-tu ? » à laquelle aucune réponse ne peut venir dans la mesure où la bouche n'est pas encore faite, à ce à quoi s'attaque Gepette mais uniquement après avoir fait le nez dont le problème alors est qu'il ne cesse de s'allonger. Nous avons là les trois caractéristiques principales de l'écriture, les yeux, le nez et la bouche, entre lesquels va se déployer, dans le texte de Collodi, la fonction de l'étrangement. Tout le problème, ici, vient de l'interrogation que les yeux de Pinocchio engendrent. Quel est ce regard de bois qui interrompt l'activité du menuisier et semble presque la mettre en cause ? Le nez peut renvoyer au nez de la Cerise dont la pointe est décrite dans le chapitre I comme « luisante et mûre » mais il est plus probable qu'il annonce les futures scènes de mensonge de Pinocchio dans lesquelles son nez va s'allonger, trahissant Pinocchio. La bouche, à peine faite, se met à rire et ne s'arrête que sur l'insistance extrême de Gepette mais avec comme conséquence, le fait que la langue se mette à sortir démesurément longue ; il y a là un paradoxe de la voix. La voix de Pinocchio semble requérir la présence de la bouche mais pour autant une voix se laisse entendre dès le chapitre I, quand le père La Cerise commence à travailler le morceau de bois qui ne s'appelle pas encore Pinocchio. La voix de Pinocchio précède donc son nom et son existence. En réalité, c'est elle qui oriente et commande le regard des yeux de bois, avant l'apparition de la bouche.

7 *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli, 1998.



Comment comprendre la référence aux yeux de bois dans le contexte de l'étrangement ? Pinocchio est et n'est pas une forme humaine. De même que la vie des européens est vue sous la lunette des indigènes brésiliens ou des paysans français, assurant par ce regard tout un jeu de déprise à l'égard des certitudes culturelles, sociales et politiques de nos régimes mais aussi à l'égard d'une certaine institution de l'humain, de la même façon, se sentir vu par les yeux de bois de Pinocchio, c'est ne plus être en mesure de savoir qui l'on est, précisément parce que Pinocchio est et n'est pas un être humain, tout comme les indigènes de Montaigne sont et ne sont pas des êtres humains. En fait, Pinocchio est celui qui perturbe les lignages, créant un trouble dans la filiation. D'emblée Gepette l'institue comme son fils, à quoi s'empresse de répondre Pinocchio qui traite Gepette comme son père. Ainsi, lorsque Pinocchio prend la perruque de Gepette et la met sur sa tête, Gepette s'empresse de le désavouer comme un mauvais fils : « Coquin de fils ! Tu n'es pas encore terminé, et déjà tu commences de manquer de respect à ton père. C'est mal mon enfant, c'est bien mal ! »<sup>8</sup> On connaît la suite : les jambes une fois faites, Pinocchio s'empresse de partir en courant mais est bloqué par policier qui le confie à Gepette, lequel se voit conspué par la foule qui n'hésite pas à voir en lui « un véritable tyran pour les enfants ». Le thème de la paternité est d'emblée associé à Pinocchio comme ne cessera de le confirmer toute la suite du texte. Pinocchio voit Gepette comme son père et Gepette traite Pinocchio comme son fils. Au premier qui dit au second, « je ne sais pas papa » et qui promet à son père d'aller à l'école, d'apprendre un métier, de ne plus être un vagabond, Gepette se contente de dire à Pinocchio qu'il est un bon enfant. Aussi l'étrangement joue-t-il une double fonction : il fait voir les hommes sous le regard d'une marionnette en bois qui, contrairement à la marionnette stoïcienne, se meut par elle-même et s'assure ainsi un exercice de haute déprise ; il brouille la filiation en suscitant une interrogation sur sa portée ultime. En fait la filiation résulte d'un dédoublement, d'une logique d'étrangement. Le fils est et n'est pas le père. Dans *L'invention de la solitude*, roman écrit par Paul Auster, roman écrit en 1982, qui s'efforce de rendre raison de la vie du père défunt par le fils, le narrateur, Paul Auster raconte que le père et le fils ont « tous deux commencé à se sentir attirés par un seul livre, *Les aventures de Pinocchio*, d'abord dans la version de Disney, puis, bientôt, dans le texte original de Collodi »<sup>9</sup>. Le thème de la filiation y est central. Le narrateur, alors petit garçon, explique qu'il ne se lassait pas d'entendre le chapitre dans lequel Pinocchio retrouve Gepette dans le ventre du Terrible Requin. Dans ce chapitre, le thème de la filiation y prend la forme explicite d'une quête du père : « Oh mon petit papa, je vous ai enfin retrouvé, je ne vous laisserai plus jamais » s'exclame Pinocchio. Les

8 Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, Paris, livre de poche, 1990, p. 52.

9 Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Paris, Acte Sud, 1988 pour la traduction française, collection Thesaurus, p. 147.

retrouvailles de Pinocchio et de son père sont appréhendées sous la double séparation de A et de son fils ainsi que de Pinocchio et de Gepette. L'acte de fabriquer un fils crée d'emblée le dédoublement qui sera à l'origine d'une recherche mutuelle. N'étant ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre se recherchent en permanence et cette quête est associée pour Pinocchio, comme le remarque Auster, à la possibilité de devenir un vrai garçon, quelqu'un qui se souciera de mener une vraie vie (parrhèsia) plutôt que de se dissimuler à soi-même et de vivre dans le mensonge. Paul Auster fait remarquer que ce thème de la vraie vie (devenir un vrai garçon qui signifie s'humaniser définitivement) ne peut véritablement advenir qu'une fois que Pinocchio a retrouvé son père<sup>10</sup>. Pour sortir du requin, Gepetto qui ne sait pas nager se retrouve sur le dos de son fils. Auster revient sur l'importance du thème du fils qui sauve son père. « A a observé avec attention le visage de son fils pendant ces lectures de Pinocchio. Il en a conclu que c'est l'image de Pinocchio en train de sauver Gepete (quand il nage avec le vieil homme sur son dos) qui à ses yeux donne son sens à l'histoire »<sup>11</sup>. Le rêve pour le fils d'être grand, de devenir aussi grand que le père (au point de le sauver) est contrebalancé par le fait que le père devient dans le même temps plus petit que le fils. Cette réversibilité des positions est assurément une leçon de vie, de vieillissement mais elle acquiert aussi, dans le texte de Collodi, une valeur de déstabilisation des rôles joués au cœur de la filiation. Si d'habitude c'est le père qui sauve le fils, comment interpréter le fait que c'est le fils ici qui sauve le père, dans un contexte qui plus est où le fils n'est pas le fils biologique du père mais un étranger débarqué chez quelqu'un, engendrant une double institution, celle du père et celle du fils. L'étrangement provient de la contestation des attributs de la paternité, non pour la détruire mais, au contraire, pour la renforcer. En créant une étrangeté de la relation père-fils, la relation d'amour entre le père et le fils sort en définitive renforcée et non amoindrie. Non seulement la vie non humaine de Pinocchio a révélé la fragilité du processus d'humanisation et en a montré l'envers mais elle a culminé dans un renversement des positions du père et du fils, révélant par contraste la fragilité de la valeur de protection paternelle.

## Éléments de conclusion

Si l'étrangement est un procédé littéraire visant à se déprendre de jugements tenus pour acquis, encore doit-il s'enclencher à l'occasion d'une scène perceptive pour exister. Cette déprise, dans les manières de percevoir, creuse l'énigme de l'institution de l'humain. Les trois scènes analysées par Ginzburg ont en commun avec le texte de Collodi de procéder à une interruption de

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 151.

l'évidence perceptive à partir d'un effet de distanciation engendré par un effet de distance/proximité non assimilable en tant que tel, présent dans la perception elle-même. Les paysans de Bossuet sont lointains même si en réalité ils s'avèrent proches et toute la magie du texte consiste à créer dans une même vignette le mouvement qui va de la distance à la proximité. Cet effet peut être maximal quand, comme c'est le cas pour Pinocchio, l'immense distance qui sépare un morceau de bois d'un être humain est dans le même temps mise en cause par des effets de proximité inattendus. Pinocchio est et n'est pas un être humain tout comme les paysans ou les indigènes sont et ne pas des êtres humains. Mais tandis que pour les paysans et les indigènes, il s'agira par un effet de retour du balancier, de mettre en cause le jugement qui porte sur le caractère non humain du paysan ou de l'indigène en révélant par contraste le caractère pleinement humain de ces existences, pour Pinocchio l'enjeu est plutôt de se demander jusqu'à quel point vivre d'une vie humaine peut être l'objet d'une quête. Le point recherché est alors le point de bascule permettant d'une vie non humaine à une vie humaine et il est évident que c'est autour de la possibilité de l'amour filial que se situe ce point de bascule. L'étrangement ne vise pas à désamorcer le jugement qui déshumanise une vie mais plutôt à permettre de reconsidérer en quoi le double non humain, Pinocchio comme marionnette, révèle la scène éthique visant à mener une vie humaine. L'étrangement prend alors une valeur éthique, s'articule à la parhèsia, être modifié par la recherche de la vérité.

**Guillaume Le Blanc**

ADES-UMR 5185

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Guillaume.Le-Blanc@u-bordeaux3.fr

### Résumé

En plaçant en exergue de l'ensemble des textes sur la distance et l'étrangement une citation de Pinocchio de Collodi, Ginzburg ne se contente pas d'imager son procédé de l'étrangement. Il lui confère une portée plus générale qui peut être appréhendée par la lecture du roman de Collodi. L'étrangement de Pinocchio interroge les processus d'humanisation et met en valeur le sens que peut revêtir l'effort de vivre d'une vie humaine.

### Mots-clés

Etrangement, Pinocchio, filiation.

### Abstract

*The reading of the Collodi's famous novel "Pinocchio" can be very useful to understand that the procedure of estrangement is not only a literary figure but also a philosophical inquiry which tries to focus on the process of humanisation.*

### Keywords

*Estrangement effect, Pinocchio, filiation.*